中国古代名瓷鉴赏大系

转变期青花瓷

裴光辉 著

福建美术出版社

中国古代名瓷鉴赏大系■中国古代名瓷鉴赏大系

ISBN 7-5393-1426-5
9 787539 314266 >
ISBN7-5393-1426-5
K·7 定价：25.00元

裴光辉 著

上海图书馆藏书

A541 211 0245 8852B

福建美术出版社

序

如果说要寻找一种最能体现一个民族文明史的物质载体，那么就非陶瓷莫属了——华夏民族犹然。

描写一种文明的内涵及其高度，可以有不同的视角和标尺，但总离不了“技术”(广义)和“艺术”(广义)这两个层面。任何一种文明都必然蕴含这两个层面的内容，否则即不能成其为“文明”。源远流长的中国古陶瓷自始至终都是技术与艺术的接合与交融。可以说，不懂得中国古陶瓷就不懂得中华文明。

瓷器是华夏民族的一个伟大创造。这一创造在西方也是“惊天地，泣鬼神”的——这种东西始到西人那里，竟被认为是一种天然玉石雕琢出来的器物，他们没有想到除了上帝能用泥土捏成亚当与夏娃，谁还能用泥巴烧成另外一种人世间从未有过的物质！但摆在面前的事实告诉他们这决不是造物主之功而确是人类智慧的结晶。在坚船利炮撞开“四大发明”的原创国的国门后，“中国瓷器”，却仍然是华夏民族足以傲视西方的“第五大发明”，其魅力依然长久不衰！

中国古陶瓷的收藏热、研究热方兴未艾，但目前坊间能看到的具有独立思考和新知新见的中国古陶瓷著述为数不多，有关中国古陶瓷的系列丛书也为数尚少，且多视角陈旧：或以朝代为线，或以窑口为线。前者以历代政权更替为线，人为割断了中国古陶瓷自身的发展历史，在阅读上也难免支离感；后者以地域窑口为线索往往缺乏对同一古陶瓷品种在不同产地的横向考察。因此决定以历代古瓷品种(名品)为线索和单元，出版一套“中国古代名瓷大系”，这将是一个展示和研究中国古陶瓷的新视角，恰当与否尚望海内外博雅指点。是为序。

裴光辉

2002 年 5 月 1 日于泉州亦玩村

目录

序

一、一段被误读的瓷史 1

二、转变期：被中国学界遗忘已久的别地洞天 3

三、转变期青花瓷的特征 13

1. 胎釉特征 13

2. 青花色泽 28

3. 造型特征 32

4. 图画纹样与绘画 35

转变期青花瓷

图 1A　青花山水人物图筒瓶（清 · 顺治）高 45.4cm

一、　一段被误读的瓷史

明末清初社会动荡、战争频仍，是一段云障雾罩、变数丛生的岁月。

明王朝从嘉（靖）万（历）以来，朝纲不振，国势衰颓，统治集团骄奢淫逸、横征暴敛，贪官污吏横行，加以自然灾害不断，国库空虚，民生维艰，农民起义此起彼伏，朱明王朝自此以还“家道中落”。天启、崇祯间，爆发声势浩大的农民起义更是极大地动摇了王朝的统治根基。公元 1644 年，大明王朝终于在“甲申之变”中以35岁的崇祯帝朱由检自缢于景山而宣告崩溃。

大清爱新觉罗氏入秉国政也并非一开始就“海晏河清”。翦除南明小朝廷及吴三贵势力的征战一直持续了 36 年，直至康熙二十年，清军逼近昆明城，

“洪化”皇帝吴世璠被迫自杀而告终。

明末清初(此处特指明万历末年至清康熙二十年)的景德镇瓷器面目如何？如果从历史的表象推测这段时间的景德镇窑事，必定得出百业萧条，瓷业自然江河日下，作品粗制滥造，无足可观的结论(迄今为止，一些古陶瓷“权威”著作仍持这种论调)。至于这段时期瓷器的风格如何，按照权威的论瓷套路(“上接下靠中介乎”)应是“天启与万历风格接近，顺治与康熙相似，而崇祯一朝瓷器面貌介乎天启和顺治之间”，没有自身的艺术风格。然而事实并非如线性思维者所推测：一大批品质优良、艺术上乘并且风格独特的明末清初精品瓷经过研究者的考证、鉴别、类比排队，将其从原被划归万历前期或康熙中晚期甚至雍正朝的瓷器组群中剥离出来，“重新出土”，确认了它们真实的出生年代：万历末年－康熙前期（明末清初）。自此，一段被误读的瓷史应该可以廓清其本来面目了。这批风格独特、品质精良且蔚为大观的瓷品的“重新出土”告诉了我们一个真相：在明末清初这样一个风雨飘摇的年代，景德镇的匠师们曾经创造出大批空前绝后的瓷艺精品，在中国陶瓷史和中国美术史上谱写了一段精彩的乐章。产生这段乐章的年代被西方学者命名为转变期（the transitional period Between the Ming and the Qing / transitional Period ）。

图 1B

图 1C

遗憾的是，首先发现这段精彩乐章的却是西方学者，而不是它的故国学人。

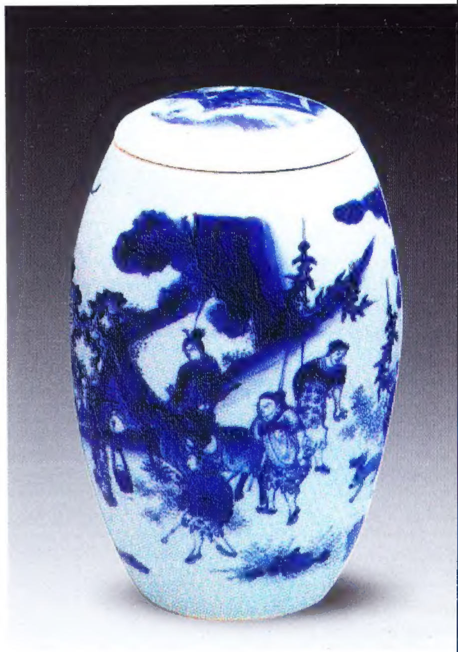

图2 青花人物图莲子罐
（明·崇祯）高 22.5cm

二、 转变期：被中国学界遗忘已久的别地洞天

“转变期”(或译为“过渡期”)的概念是西方学者提出来的。早在上个世纪一、二十年代，“转变期”瓷器(Chinese Porcelains of the Transitional Period)便开始进入欧洲学者的视野。1955年英国大英博物馆的詹尼斯（Soame Jenyns）在《明清之际转变期瓷器：1620–1683》一文中对“转变期”的概念作了阐述并对其时间外延作了界定，认为“转变期”的时间是1620–1683

图3A　青花瑞兽洞石图筒瓶（清 · 顺治）高 27.2cm

之间的60余年，即明代万历的最后一年（万历四十八年，亦即泰昌元年）到康熙二十二年。上个世纪八十年代以来美国的Stephen Little、Dr.Julia B.Curtis,英国的 Michael Butler、Margaret Medley、Richard Killurn、日本的西田宏子等均对转变期瓷器进行过研究，香港、纽约等地还举办了转变期瓷器特展。目前海外对转变期瓷器的研究暂处领先。国内在转变期瓷器研究方面起步较晚，如能广泛借鉴海外学者的研究成果，必能后来居上，使转变期瓷器研究在中国古陶瓷研究领域成为一门显学。

关于转变期的时间，目前学术界看法还不甚一致，尽管其大体的时间段没有争议(即明末清初),但对具体的上下限时间的界定还是见仁见智：除上述詹尼斯所主张者外，还有将上限前推到1602年（荷兰东印度公司成立）者。英国的Harry Garner则将下限定在康熙元年（1662）年，存在时间缩短到40余年。

其实纵观中国瓷器发展史,任何一种瓷器风格都不是一朝一夕间忽然从天而降,又在某一时刻忽然变为另一种风格。一种风格的存在在时间上存在着模糊性。瓷器的发展跟其所属的社会历史演进并不一定同步，有时甚至出现表象上的悖论，就是与彼时的窑事变迁也未必亦步亦趋、如影随形。故上述诸种关于转变期的时间界定应视之为“标志性”的时间界定，而不应看成是实质性的时间界定。当然，“标志”（能够反映瓷器风格嬗变的历史事件、窑事、纪年器等）的选定还是很有讲求的。

将荷兰东印度公司的成立时间作为转变期的上限，显然是把转变期瓷器的性质定为外销瓷。但在国内被重新发现的大批转变期瓷器的存在表明这类瓷器虽然曾经大量外销，但在国内市场更大，它并不是作为纯外销或主要为供给海外市场的瓷器而生产的，而且其风格虽然独特，但其独特性并不像外销瓷那样体现于“异国情调”上面，而是体现在其“文人气质”方面，其诗、书、画、

图 3B

印一体的画面在瓷艺上是前无古人的，它呼应了当时艺坛盟主董其昌倡导的南画传统。应该说正是这种独特的“非常中国”的文人趣味吸引了西方热爱东方陶瓷的贵族和中产阶级，遂使它在海外市场占有一定份额。因此转变期瓷器实际上应该是内外兼营的中国瓷器。这种精品瓷并不因为海外公司的定货而出现，也不因为海外市场的刺激而流行，故与荷兰东印度公司并无直接关联。荷兰东印度公司的成立拓展了中国外销瓷的海外市场这是事实，但在明末清初通过荷兰东印度公司销往海外的主要是“克拉克瓷”（一种以开光图案为特征的中西合璧风格的青花外销瓷）。荷兰东印度公司的成立作为一标志性事件对

图4A　青花麒麟芭蕉图盘（清·顺治）口径37cm

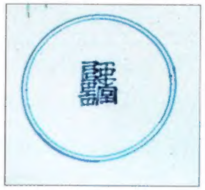

图4B

图5　米石隐款青花花卉纹出戟方觚（明·崇祯）高32cm 北京故宫博物院藏

中国商品的外销确实产生过刺激和推动作用，就瓷器而言受其直接影响的应是克拉克瓷而不是转变期瓷器（可参见拙著《克拉克瓷》）。

而将转变期的终结定为1683年的依据则是这一年康熙派臧应选到景德镇督陶，景德镇官窑生产进入一个新的发展时期。(Soame Jenyns: The Wares of the transitional Period Between the Ming and the Qing:1620–1683)应该说詹尼斯将景德镇官窑全面恢复生产作为界定转变期下限的依据，这条思路是可取的，因为作为民窑精品的转变期瓷器与官窑瓷器的生产是互为消长的。但詹尼斯将1683年(臧应选入住景德镇)作为转变期的终结却是值得商榷的。

笔者认为作为清代官窑复苏的标志应是朝廷恢复派烧常制并派督陶官往景德镇榷陶没错，但1683年朝廷派臧应选驻厂督陶并不是朝廷派员督烧并恢复常制之始，其始当在1680年的康

图6　青花五老观画图三足洗　（明·天启）高10cm

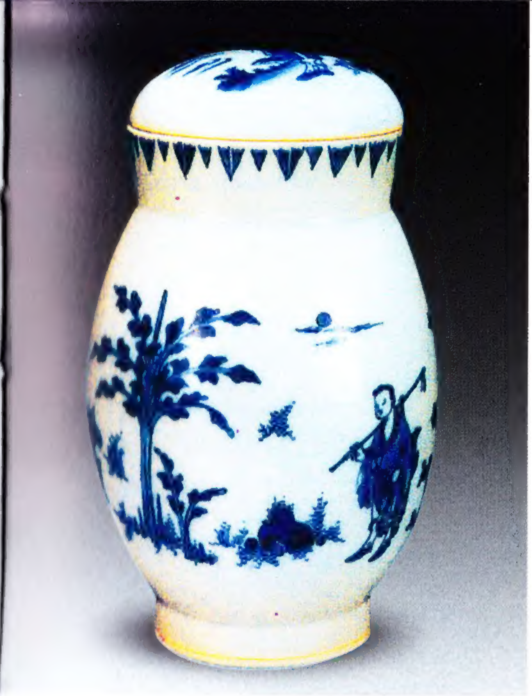

图7　青花荷锄图莲子罐
（明·崇祯）高18cm

熙十九年。此年据朱琰载“始遣内务府官驻厂监督……所造益精”(朱琰《陶说》卷一《说今·饶州窑》)。蓝浦在《景德镇陶录》中更具体说“(康熙）十九年九月始奉烧造御器，遣广储司郎中徐廷弼、主事李延禧来驻厂监督……陶成之器，每岁照限解京。二十二年二月，差工部虞衡司郎中臧应选、笔帖式车尔德来厂代督器，日完善。”（《景德镇陶录》卷二《国朝御窑厂恭记》）可见清代景德镇御厂派员督陶、恢复常规烧窑是始于康熙二十年(十九年派员督陶实际到厂应为第二年）而非二十二年。而康熙的第一个有记载的正任督陶官是徐廷弼而非臧应选。故笔者以为转变期的终结应以朝廷派内务府郎中徐廷弼及副手李延禧到景德镇驻厂督陶(康熙二十年)为标志，而这一年也是清政府

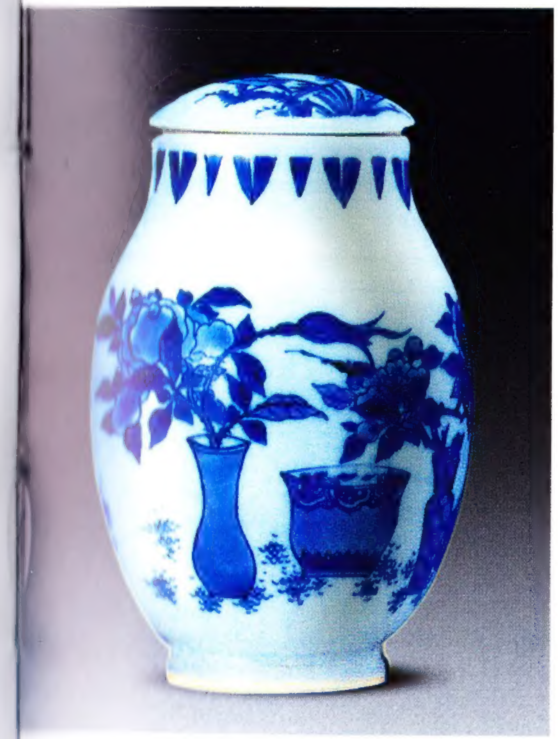

图8　青花清供图莲子罐（明·崇祯）高28cm

平定内乱真正实现江山一统的年份。

综合数说，笔者认为转变期的时间应为明万历四十八年到清康熙二十年（1620–1681）。1620年是明万历皇帝朱翊钧卒年，此后景德镇官窑进入低潮时期，朝廷几乎不再派烧瓷器。这使得属于民窑精品的转变器瓷器的大规模生产拥有了人才（高技能优秀匠师）和物质（优质原材料）等方面的条件；1681年清代官窑恢复常规生产，明末以来因官窑停烧散入民间窑户的御厂良匠又聚集于珠山。这批御窑良匠曾经是转变期瓷器的主创者，由于转变期瓷器的风格不被皇室看重，他们只能按谕旨回到绘制规矩图案的皇家瓷器之老路上，艺术原创力在一时的勃发之后又遭受抑制和打击；而在民间，由于大批御厂良匠的“归队”，从事转变期瓷器风格之创作的匠师忽然告缺，后继乏人，这又成为新风格新类型瓷器（即康熙风格瓷器）的诞生之契机，而转变期瓷器也从此退出历史舞台。

转变期瓷器的时间外延已如上述，而转变期瓷器的内涵，即其具体风格界定，目前学术界还不甚明确。笔者认为并不是所有在1620–1681年生产的瓷器都可以称之为转变期瓷器的。“转变期”既是个时间概念，更是一个风格概念。就明末清初的景德镇民窑青花瓷器而言（按转变期瓷器的主体是青花瓷，本书下文所叙转变期瓷即专指青花，不涉其它品种，以符书名），其制作实有精粗二路：粗瓷胎骨粗松，器形多不太规整，绘工草率，青花色泽灰暗；细瓷胎土洁白细腻器形优美周正，青花色泽青翠明艳，绘画细腻，绘风别开生面，具有文人士大夫情调或浓郁的生活气息。转变期瓷器所指应以后者为是，并且尤应强调其绘画方面的精湛水平和独创性。不妨作如此定义：转变期瓷器是在公元1620–1681年间（或

图9　青花人物图罐（明·崇祯）高29cm

图10　青花花鸟铃铛杯（清·顺治）高13cm

图11　青花山水图笔筒（清·顺治）高16.8cm

图 12　青花高士图筒瓶（清 · 顺治）高 37.3cm

明万历末年至清康熙早期）景德镇民窑生产的具有浓郁生活气息或文人画绘风的精品瓷器。

这样界定就把在这一时间段里生产的民窑粗瓷、传统风格的民窑细瓷、烧量极少的官窑瓷与转变期瓷器区分出来。区分出来的结果令人不禁眼睛一亮：原来这动荡不定的60年，景德镇民窑竟然有如此高雅而别开生面的转变期青花出现，其质量之上乘、艺术之高超，前足以抗衡元代至正型青花、明代永宣青花，后足以比肩“康青”（康熙青花）而自树一帜，真是别有洞天！这种转变期青花的“重新出土”可以说是激动人心的。

三、转变期青花瓷的特征

1、胎釉特征

胎土可用“细洁致密”概括之。胎土与嘉（靖）万（历）相比，明显提高。琢器厚重沉实，修胎工整。釉色亮青，釉面匀净。足外墙有一道特别宽而整齐的露胎线，有细密旋痕（此非上釉时预留的露胎线，而是满釉后倒置轮上刮削釉层而成），这是转变期瓷器甚为独特的工艺特征。在器口外沿和足胫有一道釉下暗花（或弦纹）装饰带，为此期一显著装饰特征，是转变期青花瓷的一个有用的断代依据。顺治以后，流行口沿施酱口釉的做法。

图 13A　青花指日高升图盘（清 · 康熙）口径 13.3cm

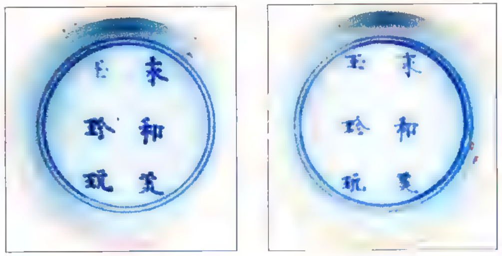

图 13B

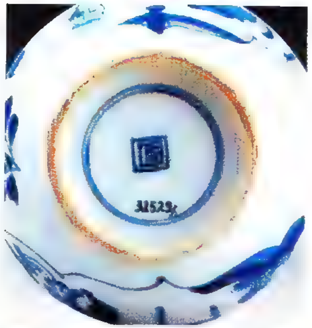

图 14B

图 14A　青花西厢记图执壶（清·康熙）通高 21.8cm 上海博物馆藏

转变期青花瓷质量的精致上乘（与此前青花瓷相比较，令人有“忽然转精”的感觉），与优质烧瓷原料的选用、胎土二元配方的普遍运用及官方不再以“官土”为名垄断优质瓷土有很大关系。

瓷器质量的优劣与制瓷原料的选用关系甚密。但自元代以来，优质瓷土一直为官方所垄断。元人孔齐在其《至正直记》中载“饶州御土，其色白如粉

图 15C

图15A　顺治庚子款青花龙纹盘口橄榄瓶（清·顺治）高 54cm 上海博物馆藏

图 15B

图16　青花指日高升图围棋罐（清·顺治）高15cm

图17　青花人物图围棋罐（清·顺治）高13.6cm

图18A　青花天女散花图碗（清·顺治）高12.9cm

图18B

坚，每岁差官监造以贡，谓之‘御土’。窑烧罢即封，土不敢私也。”这种“御土”具体在什么地方，不得而知。而元代民窑所用瓷土据元代蒋祈《陶记》载：“进坑石泥制之精巧。湖坑、岭背、界田所产已为次矣。比壬坑、高砂、马鞍山、磁山堂，厥土赤石，仅可为匣模。”可知斯时民窑用土有三等：“进坑石泥”为上等，可用此制作精品瓷，湖坑、岭背、界田三处较次，可用以制作日用器皿，而壬坑、高砂等处之土，只能用于烧制匣钵。另外还有一种“余土”（出自江西余干）在当时也是民窑所用优质瓷土（《至正直记》：“或有贡余土作盘、盂、碗、碟、壶、注、杯、盏，白而莹色可爱”）。入明以后，“官土”有明确采集地点——即在景德镇市郊的麻仓山，称“麻仓土”（嘉靖王宗沐《江西大志·陶书》：“陶土出浮梁新正

图19 青花人物图花浇（明·崇祯）高22cm

麻仓山，曰千户坑、龙坑坞、高路坡、低路坡，为官土”）。而民窑所用何土，文献没有万历之前的记载，可能沿用元代的五处瓷土（进坑石泥、余土、湖坑土、岭背土、界田土），也有可能发现采用新土，或兼而有之。但迟至万历三十二年，景

德镇民窑已开始采用了优质瓷土高岭土。而此时官土麻仓土已经告竭（明末王士性《广志绎》：“近则饶土入地渐恶，多取祁、婺之间。”邑志亦云：“明神宗十一年，官厂同知张化美报，麻仓老坑土渐竭。”）到崇祯宋应星著《天工开物》时，已断言“此镇（景德镇）从古及今为烧器地，然不产白土。”因此，在万历后期当麻仓土告竭时，官窑所用优质瓷土转取自距景德镇45公里的高粱山（所产即高岭土）和祁门开化山。这时高岭土就面临着如同大麻仓土一样被定为“官土”的命运了。

万历三十二年，镇土牙（瓷土买卖的中间人）戴良等赴内监（指当时督窑太监潘相），称高岭土为官业欲渐以括他土也。檄采取。地方民衣食于土者甚器。守道叶云仍知县周起元争还其檄。（康熙《浮梁县志》）

这可以说是中国瓷史上一个很重要的事件，它宣告了自元代以来官与民争土的时代从此结

图20 青花博古图双耳炉（清·顺治）高16.3cm

图21 癸卯款青花山水图花觚（清·康熙）高40.4cm

图 22A　青花人物图净水碗（明·崇祯）高 15.3cm
中国历史博物馆

图 22B

束。经守道叶云和知县周起元的力争，驳回督陶太监潘相定高岭土为官土的公文，高岭土终于未被定为官土，且此后历天启、崇祯及整个清代均未见有“官土”垄断的记载。“忽转精”的民窑性质的转变期青花瓷的出现，与它正好遭遇官土垄断终结这一历史时机有关。

优质瓷土高岭土的采用，是转变期青花的保质前提，而先进的原料配制、精细的淘练工艺则是烧制优质瓷器的关键。还是以崇祯十年发表的《天工开物》为例：“土出婺源、祁门两山。一名高粱山，出粳米土，其土坚硬；一名开化山，出糯米土，其性粢软。两土和合，瓷器方成。”这里的“高粱山粳米土”就是高岭土，“开化山糯米土”即是瓷石，“两土和合”，说明此时胎土采用了比较先进的二元配方（即高岭土 + 瓷石）工艺。有人认为这种二元配方元代已经出现，但最早见诸文献的却是本条记载，这说明在万历后期至崇祯，瓷胎的二

图23A　青花老莱彩衣图盒（清·康熙）通高 5.3cm

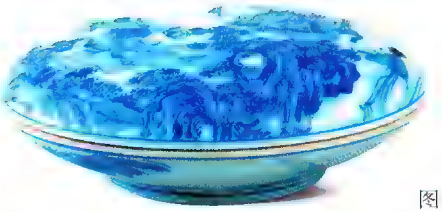

图 23B

元配方工艺已经确立。这种二元配方的瓷胎与传统瓷胎（即仅以瓷石为原料的瓷胎）在许多质量指标上，如白度、硬度、粒度、吸水率、透光度等等方面是有很大区别的，前者明显优于后者，可以说是否采用二元配方是瓷器是否进入现代瓷形态的重要标志。因此可以说，“转变期青花瓷”独立成类的意义不仅是艺术上的“风格转变期”，也是中国瓷器技术层面的“工艺转变期”，大批转变期青花的问世，表明中国瓷器在明末清初已完成了向现代瓷的蜕变。仅从这一点（技术层面）来看，转变期

图24　青花人物图筒瓶（明·崇祯）高47cm
首都博物馆藏

图 25B

图 25A　青花人物图筒瓶（清·顺治）高 45.4cm

癸巳款青花山水图筒瓶（清·
高 44.4cm　上海博物馆藏

图 26B

图27　青花蟾宫折桂图笔筒（明·崇祯）口径21cm

图28　青花麒麟芭蕉图笔筒（明·崇祯）高18.2cm　扬州文物商店藏

图29　青花人物图笔筒（明 · 崇祯）口径21.5cm

青花人物图筒瓶（清 · 顺治）高 26.5cm

图 30B

图31　青花狮子穿花图坐墩（明·崇祯）高38cm

图32　青花加冠进爵图花盆（清·康熙）高16.4cm

青花瓷在中国瓷史上的里程碑价值已居于旧日所称道的“永宣青花”之上。

此时胎土的制练也是相当精细的，采用的是“水澄法”：

造器者将两土（即高岭土和祁门瓷石）等分入臼，舂一日，然后入缸水澄。其上浮者为细料，沉底者为中料。既澄之后，以砖砌方长塘，逼靠火窑，以借火力。倾所澄之泥于中，吸干，然后重用清水调和造坯。（《天工开物·陶埏》）

2、青花色泽

如果说可以用一个词语来准确而概括地描写转变期青花瓷的青花色泽，那么就莫如“青翠明艳”四字了。这种青花呈色与元至正型青花所用苏麻离青的浓艳相较，无其浓而有其艳，更没有“铁锈斑”之类的瑕疵 与明成化青花所用平等青的淡雅相较，无其淡而有其雅，青翠胜之；与嘉靖所用回青的浓紫翠艳相较，无其浓紫而有其翠艳，色调更加轻快明朗。这种青翠明艳的青花呈色（宋应星称之为“翠毛色”），实际上与后来康熙朝的“康青”典型色“翠毛蓝”并无二致，均为中国瓷史上最上乘的青花呈色。故过去常误将一些青花发色尤其漂亮的转变期青花瓷划归康熙中后期。

青花敷染因采用“分水”绘法，层次十分丰富。分水绘法滥觞于元代至正型青花，流行于明代成化年间。在成化时，分水只浓淡两个色阶，而此时已达三个以上色阶，有的作品青花层次已达到康青“五色青花”的效果。

转变期青花色泽之上乘原于优质钴料之选用，更与青花原料的制练工艺的改进有直接关系。景德镇窑在明正德后期到万历前期，凡上品青花，无论官窑民窑均选用从西域进口之“回青”（过去认为产自土鲁番），但到万历前期，大概由于商路不畅，胡商已不再贩回青往景德镇，即使官窑所用也“买之甚难”（《明神宗实录》卷三百零一：“万历二十四年八月

图33　青花人物图将军罐（清·康熙）高42cm

图34　青花山水人物图莲子罐（明·崇祯）通高15cm 扬州文物商店藏

癸未，先是奏回青出土鲁番异域，去京师万余里，去加峪关数千里。而御用回青系西域回夷大小进贡，买之甚难。因命甘肃巡抚田乐设法买进，以应烧造急用，不许迟误。”），于是选用国产优质“土青”并改进

图36 青花水淹七军图莲子罐（明·崇祯）
高29cm 扬州文物商店藏

图35 青花花鸟莲子罐（明·崇祯）
口径24.4cm

其制练技术、提高国产钴料质量便成为景德镇民窑生产精品青花瓷（即《天工开物》所谓“上品细料器”）所面临急需解决的课题。

据《天工开物》记载：“凡饶镇所用，以衢、信两郡山中者为上料，名曰浙料。上高诸邑为中，丰城诸处者为下也。”可见此时景德镇精品青花瓷选用的钴料是衢州府（今浙江衢县）和广信府（今江西上饶市）所产的“上料”，称“浙料”；上高县所产石子青为“中料”，用来制作日常青花器；而丰城等地所

图37 青花兄弟联芳图笔筒（明·崇祯） 高21cm

产为“下料”，只用来制作粗瓷。浙料并不是崇祯朝才发现，至迟在万历中，浙料即被景德镇所采用。而当回青断绝来源后，浙料即成为万历后期以后景德镇烧制精品青花的上选。

然而同是采用浙料，转变期的青花呈色却比万历时更靓丽，居然能烧出万历时所不见的“翠毛色”，这不能不归功于此时钴料提炼技术的改进和提高。

此前回青的加工用的是“水选法”。据嘉靖《江西大志·陶书》载，水选法分为“敲青”、“淘青”和“研青”三道工序：“首用锤碎，内朱砂斑者为上青，有银星者为中青，每斤可得五六钱。”然后“倾入乳钵”“研乳三日”。而转变期的青料提取则改用“火煅法”。所谓“煅”就是在低于熔点的温度下加热矿石，使其分解，并除去所含结晶水、二氧化碳或二氧化硫等挥发性物质，使矿物的主要成分更易于提取，提纯度更高。《天工开物·陶埏》载：“凡画碗青料，总一味无名异（按“无名异”可能是浙料的一个品种，同书另一处有云

图38 青花海水异兽图缸（明·崇祯）口径21cm

图 39　青花罗汉图筒瓶（明 · 崇祯）高 44.5cm

“回青乃西域大青，美者亦名佛头青，上料无名异出火似之”）……亦辨认上料、中料、下料。用是先将炭火丝红煅过。上者出火成翠毛色，中者微青，下者近土褐。”显然，火煅法这种新的青料提纯技术的发明运用是浙料之所以能烧出“翠毛色”的关键。

3、造型特征

转变期青花瓷的流行器型有如下几种：

筒瓶　亦称“像腿瓶”，以器身似筒或像腿而得名。侈口，短颈，溜肩，直筒身，平砂底。万历时已出现，但数量较少。早期均为小口，颈较长；到崇祯演变为广口，短颈，广为流行，延至清代康熙前期。（图 40）

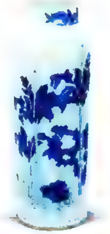

图 40

筒觚　造型仿自上古青铜器。喇叭口，束腰筒身，下外侈，平底。流行于崇祯到顺治之间。（图 41）

图 41

花觚　由筒觚变化而来，区别在其中腰部有波折，呈鼓腹，而非直下到底。此器型到康熙时喇叭口变大，演变为风尾尊。（图 42）

图 42

扉棱尊　花觚的一种变式，即在花觚腹上加有四条扉棱，也叫出戟尊。天启时出现四方型扉棱尊，甚为别致。（图 43）

图 43

莲子罐　以形似莲花子而得名。直口，垂肩，长圆鼓腹，圈足，盖略隆起，流行于崇祯朝。（图 44）

图 44

图 45

围棋罐 直口，扁圆腹，圈足，盖微隆起，有的器腹绘有对弈图，正说明其用途。（图 45）

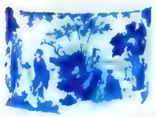
图 46

笔筒 早期为窄口、直筒身，崇祯以后，口径变大，并出现束腰形式，口径与身高相当或大于筒高者又称笔海。顺治以前，口沿多露胎无釉，并有细整旋纹。（图 46）

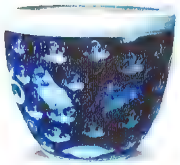
图 47

鱼缸 多平切口，胎体厚重，砂底无釉，足外墙旋去釉层，呈一整齐带状露胎，时代特征显著。（图 47）

图 48

海灯 由“净水碗”和“灯座”两部分相套组合而成，为供具。净水碗造型如钵，小撇口，深弧腹，小平底实足，足部露胎无釉：（图 48）灯座为钟型，平直口，短颈，溜肩，筒身，足稍外撇，器口与净水碗相套。为新创器型。

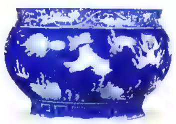
图 49

钵式炉 有直口和撇口两式。顺治以前为直口，扁圆腹，圈足；顺治后出现撇口，溜肩，深腹形式。后一式在康熙时广为流行，并延续至雍正、乾隆。（图 49）

图 50

凤尾瓶 也称凤尾尊，系由花觚变化而来。大撇口，粗长颈，圆肩收腹，至胫部外侈，圈足或双台足。出现于顺治、康熙之间，康熙以后广为流行并延至雍正、乾隆。（图 50）

4、图画纹样与绘风

转变期青花绘画大致可分为山水画、人物画、花鸟画、博古清供画和水族画等几类。题材大为拓宽，技法更为丰富，绘风清新独特。

图 51 青花山水图笔筒（清·康熙）高 13.5cm

图 52　青花山水图笔筒（清 · 康熙）高 16.4cm

山水画

山水画出现于瓷器，严格讲肇始于转变期青花瓷。这在中国瓷画史上是一具有里程碑意义的创举。可以想象，假如没有青花山水画，中国的古代瓷画将逊色多少！青花山水画不但是转变期的首创，而且是转变期青花瓷画的重轴戏，不但数量可观而且艺术水准高超。

天启时期是转变期青花山水画的初创期，此时画面多为秋江独钓、板桥归人、寒山萧寺、孤帆远影等意境萧疏苍凉，布局疏朗，笔法以减笔写意为主。山石空勾点染，少见皴笔，坡面、树旁、桥上、埠头点缀老翁、高士、旅人一二，寥寥数笔勾画，形简神完，意趣无穷。崇祯以后，出现大幅山水画面，并在空白处有题诗、署款、落章，完全搬用了卷轴画的形式，俨然一种士人作派。康熙时，绘风颇受“四王”影响，构图借鉴“三远法”（平远、高远、深远），山石开始讲求皴法，早期用披麻皴、螺纹皴，后期多见斧劈皴，山间流云盘旋缭绕，状似多重括号套叠，俗称“括号云”，是转变期云纹的独有画法。

图 53A　青花山水图盘（康·熙早期）口径15.7cm 上海博物馆藏

图 53B

图 54A　青花归帆图笔筒（清 · 顺治）高 13.1cm 上海博物馆藏

图54B 青花归舟图笔筒（清・顺治）

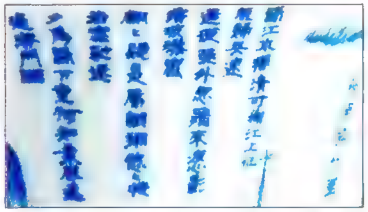

图54D

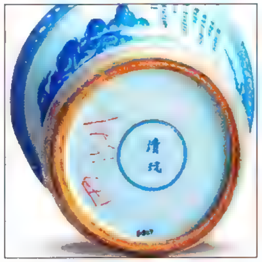

图54C

图55A 青花仕女图笔筒（清・康熙）高16.5cm 上海博物馆藏

图55B

图55C

图 56　青花人物图凤尾尊（清 · 康熙）高 43.5cm

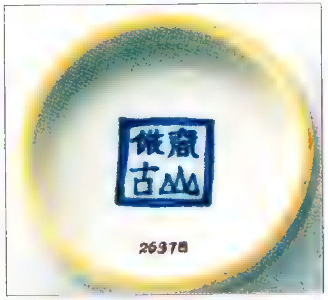

图 57B

图57A　青花八仙祝寿图盘（清 · 顺治）口径19.9cm

图58　青花刘海戏蟾图花觚（明·崇祯）高43cm

图 59B

图 59A　青花五兽图盘（清·顺治）口径 14.6cm

图60　青花加冠进爵图凤尾尊（清·康熙）高43.5cm

图61　青花人物图筒瓶（明·崇祯）高46.8cm

图62　青花人物图凤尾尊（清·康熙）高44cm

图 63　青花人物图方瓶（清 · 康熙）高 28.8cm

图 64　青花人物图笔筒（明 · 崇祯）高 16.4cm

图 65　青花西厢记故事图笔筒（清 · 康熙）口径 18.4cm

图 66　青花山水图笔筒（清 · 康熙）高 13.5cm

图67A　青花落叶图盘（清 · 顺治）口径14cm

图 67B

图68　青花牧牛图笔筒（明·崇祯）高19cm

人物画

除仕女、八仙、罗汉、婴戏等传统题材外，大量出现小说（大致包括神话小说、历史小说、话本小说三类）和戏曲题材。在已知的转变期青花人物图画中，属于小说类的均取材于《封神演义》、《西游记》、《三国演义》、《隋唐演义》、《三言》、《二拍》等，属于戏曲类的则取材于《西厢记》、《汉宫秋》、《破窑记》、《还魂记》、《浣纱记》、《幽闺记》、《文姬归汉》等。以小说戏曲题材入画在元代青花瓷器上已不少见，可以说转变期青花是继承了元青花以小说戏曲入画的这一传统并加以发展——不但数量更多、取材更广，而且风格迥然异趣。元青花的这类人物画画面戏曲舞台味更浓些，这与它源于对元杂剧的写生有关，而人物造

青花携琴访友图笔筒（明·
口径16.1cm

型却趋于写实；转变期人物画则更生活化些，常将人物置于自然山水背景或庭院、园林之中，但人物造型却更趋变形夸张，绘者对人物造型似乎是抱着一种“玩味”的态度，追求的是人物造型的“趣”而非“真”，这种审美倾向和绘风显然是受其同时代著名文人画家陈老莲的影响。

另外，转变期青花人物画还有一些是表现文人生活和文人理想情趣的。如“魁星点斗”图，表现对功名的执著和期盼（有的还题有抒发青云志的诗句：“笔扫九龙云雾，斗量万斛珠玑。手提至宝献明

图70　青花人物图观音尊（清·康熙）高20cm

图71　青花八仙图笔筒（清·顺治）高20.6cm

图 72 青花人物图莲子罐（明·崇祯）高 16.5cm

时，足蹑青云万里。”);“加冠进爵”图（绘一人手捧官帽，一人进呈爵杯，寓“加官晋级”），“指日高升”图（绘一冠冕者手指天空一轮太阳）表现对仕途顺畅、宦海如意的祈望；“太公钓

图 73 青花进爵图笔筒（明·崇祯）高 21.3cm

鱼”、“文王访贤”图寄托了怀才待售、渴遇明君的用世思想；“太白醉酒图”（绘李白醉酒赋诗，叫高力士脱靴）表现了恃才傲物、蔑视权贵的名士风范；“岁寒三友”图（绘松、竹、梅，有的还

图74　青花花鸟图筒觚(明·崇祯)高44cm　首都博物馆藏

题："劲直忠臣节，清高烈女心。四时同一色，霜雪不能侵。")表达孤高清节情怀；"竹林七贤"图，啸傲林泉的隐士主张跃然画面；"五老观画"图、"清供图"、"博古图""湖石秋叶"图则体现了文人的雅趣……从这些或追求功名利禄或栖隐林下的画面中，我们似乎可以窥视江山易主、朝代更迭之交，文人士大夫彷徨纠缠于方寸间的出世、入世情结。这类题材的绘风与小说戏曲题材的绘风一样，人物造型也取变形夸张的手法，显示了共同的时代特征。

花鸟画

转变期青花瓷上的花鸟画以崇祯年作品最为精彩。多绘梅、兰、竹、菊、松树、芭蕉、飞鸟、征雁等文人喜爱的、赋予人格寓意的形象。以竹石图、

图75　青花凤凰芭蕉图罐（清·康熙）高30cm

图 76　青花花鸟图莲子罐（明 · 崇祯）高 17.7cm

蕉石图、菊石图、岁寒三友图、四君子图、平沙落雁、芦汀野鸭、枯木寒鸦等为常见题材，也常题以诗句，明志抒怀。秋叶题诗图是顺治前后颇为流行的画题，画面为一落叶（有的还在旁边画一洞石），旁题“梧桐一叶落，天下尽皆秋”、“黄叶落兮雁南归”，这与天启、崇祯山水画中的“江山独钓”图（画一人孤坐岩石或垂钓溪岸，气象萧疏）一样，寄寓了晚明文人的一种末世情绪和遗民心态。但也有的秋叶图题“红叶传书信，

图 77　嘉靖款青花福禄寿图筒瓶（明 · 崇祯）高 42cm

图 78　青花花卉图花盆（清 · 顺治）高 37.5cm

图 79　青花人物花卉图方觚（清 · 康熙）高 25.7cm

图 80　青花花鸟图花觚
（清 · 顺治）高 40cm

寄与薄情郎”、“梧桐一叶生，天下新春再”等，则应为同一画题在不同年代或不同境遇下的诠释和发挥。

转变期青花花鸟画尤以写意花鸟取胜。此类绘画颇受陈白阳、徐青藤影响，笔墨豪放，酣畅淋漓；一花一叶，一石一鸟，意象奇特，生机盎然。怪石、奇花、瘦竹、古松及芦雁汀凫、潜鱼飞翼无不流露一种野趣和禅机。有一些形象怪异的游鱼、野鸭、鹰、鸟似乎就是八大山人作品的摹本（或者说是八大的祖本，因为也难以分清谁仿效谁了，可以说是互相借鉴吧）。

清供画

青花瓷器上出现清供画也是从转变期开始的。清供画是晚明文人画家特别喜爱的绘画题材，清供画构图简单、笔墨了了，一盘瓜果、一握瘦石、几事文

皆是以写意，寄托逸它原于写生，但不形似，只是借形写意，笔墨的把玩更甚于摹状物，这与西方的“静物写生”的审美诉求是不一样的。它是晚明文坛休闲小品文之美学理想在绘画上的映射（只要一读文震亨《长物志》、袁宏道《瓶史》、高濂《燕闲清赏笺》等便不难发现二者之间的精神同构关系），更是元明绘画理论（如钱选所谓“瓜果任我笔纵横”、倪瓒“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”）的艺术实践。此时青花瓷器上出现的清供画可以说是呼应了晚明文人画家的绘画时尚，并将之运用于瓷画上来。另外晚明上流社会的博古雅玩之风盛行，也是此时青花清

图 81 青花博古图筒瓶（明 · 崇祯）高 44.5cm

图 82A 顺治丁酉款青花罗汉图净水碗（清·顺治）高 12.5cm 上海博物馆藏

图 82B

图 83 青花江山垂钓图笔筒（明·崇祯）高 15.4cm

图 84　青花山水图笔筒（清·康熙）高 17.2cm

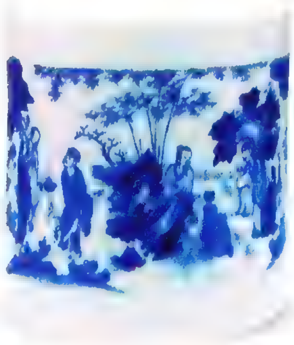

图 85　青花竹林七贤图笔筒（明·崇祯）香港玫玉山房藏

图 86　青花山水人物图筒瓶（明·崇祯）高 43cm

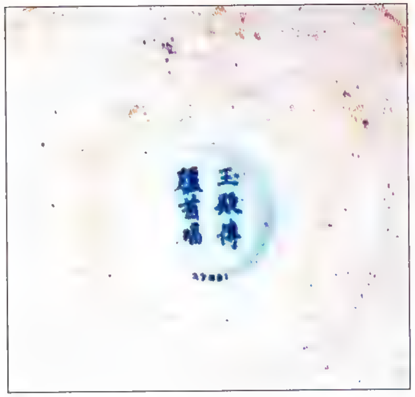

图 87B

图 87A　青花五老观画图笔筒（清·康熙）口径 18.4cm 上海博物馆藏

图88　青花开光山水人物图花觚（清·康熙）高45.6cm

图89　青花人物图笔筒(清·康熙)高13cm

图90　青花麒麟芭蕉图筒瓶（清·康熙）高30cm

图91　青花人物图筒瓶（明·崇祯）高39cm

图92　青花仕女图筒觚（明·崇祯）高36.9cm

图93　青花人物图花觚（清·康熙）高47cm

图94A　正德款青花人物图倭角方碗（清·康熙）高7.7cm　上海博物馆

图94B

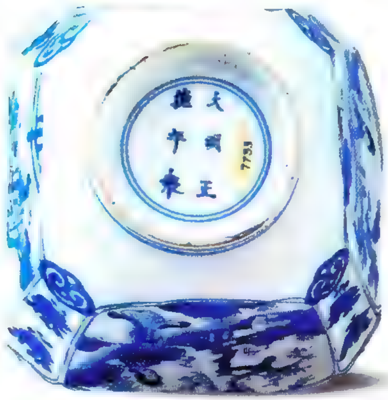

图94C

图 95A 青花山水图葫芦瓶（清 · 康熙） 高 20cm

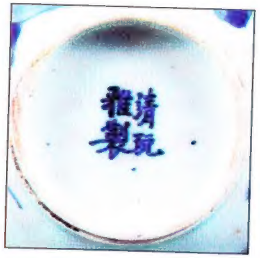

图 95B

供画出现的重要背景。

转变期青花清供图可分“四季清供”（画四季应时瓜果等）、“博古清供”（画青铜彝器、窑器名品等古玩，或配以几案、琴、棋、书、画等）、“赏石清供”（画一洞石，或配以芭蕉、竹、菊等）、“寓意清供”（如画三瓶插花，分别置于高低不等的几案、地面上或花瓶中插三画戟，寓“平升三级”；画一大象驮一花瓶，寓“太平有象”）等，其中“寓意清供”入清后更为流行，发展演化出更多花样，但雅趣渐失，流入鄙俗。

图 96 青花海水异兽图香炉（清 · 康熙） 口径 19.3cm

图97　青花太平有象图笔筒（明·崇祯）高 20.5cm 北京艺术博物馆藏

图 98　青花战争图笔筒（明·崇祯）高 19.5cm

图 99　青花山水图筒瓶（明·崇祯）高 42cm

图 100 青花魁星图花觚（明·崇祯）高 44.5cm

图 101　青花瑞兽图笔筒（明 · 崇祯）高 21.5cm

图 102　青花滕王阁图缸（清 · 康熙）高 39cm 天津艺术博物馆藏

鸣谢:

本书部分图版选自以下图书，根据《中华人民共和国著作权法》第二十二条规定，特注明出处，并谨致谢意。

1.中国陶瓷全集编辑委员会《中国陶瓷全集 · 12》
2.中国陶瓷全集编辑委员会《中国陶瓷全集 · 14》
3.钱振宗主编《清代瓷器赏鉴》
4.陆明华《清代青花瓷器鉴赏》
5.施大光主编《中国古代瓷器价值汇考》
6.江苏美术出版社《老古董 - 陶瓷》
7.扬州博物馆、扬州文物商店编《扬州古陶瓷》
8.李正中、朱裕平《中国青花瓷》

图书在版编目（CIP）数据

转变期青花瓷／裴光辉主编. — 福州：福建美术出版社，2004.7
（中国古代名瓷鉴赏大系.第2辑）
ISBN 7-5393-1426-5

Ⅰ.转… Ⅱ.裴… Ⅲ.青花瓷(考古)-鉴赏
Ⅳ.K876.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 053866 号

中国古代名瓷鉴赏大系.第2辑
转变期青花瓷
裴光辉 著
福建美术出版社出版发行
(福州市东水路 76 号)
福州彩虹制版印刷有限公司制版印刷
开本：889 × 1194mm 1/32 2.5 印张
2004 年 7 月第1版 2004 年 7 月第 1 次印刷
印数：0001-3000

ISBN 7-5343-1426-5
K ·.7 定价：25.00 元